

## 南インド、アーンドラ地方におけるガナ型ヤクシャ像について —奏楽・舞踏像の形成と展開を中心に—

A study on Gaṇa (Dwarf) type Yakṣa images in Āndhra Dist., South India  
— Mainly on the origin and development of Gaṇa type images  
playing musical instruments and dancing —

永田 郁 (NAGATA Kaoru)<sup>1)</sup>

1) 名古屋大学大学院文学研究科博士課程後期

Student of Doctoral Course of Aesthetics and Art History, Graduate School of Letters, Nagoya University

### Abstract

A number of images playing musical instruments and dancing had been made since ancient India. Because these images had been associated with worshiping and offering. It is believed that this is a mode of worshiping. Particularly in Āndhra District, South India, many of Gaṇa (Dwarf) type Yakṣa images playing musical instruments and dancing are seen in the scenes of life of Buddha, the illustration worshiping the stūpa and decoration of architectures.

In this article I introduce mainly the Gaṇa type images playing musical instruments and dancing from 2nd to 4th century in Āndhra district. Compared with the examples of the early period (Bhārhut and Sāñcī) and the post Āndhra period (Western Deccan and Central India from 5th to 6th cent.), I'll clarify the origin and development of Gaṇa type images playing musical instruments and dancing.

### はじめに

インドの宗教美術において奏楽・舞踏を表す図(奏楽・舞踏図)は古代初期美術以来、仏陀の成道の場面や仏陀を讃歎したり、ストゥーパを供養する際、散華、花綱や香などとともに供養の一つとして造形されてきた。一方、仏陀の涅槃を記す涅槃経類では、理想的な王である転輪聖王の葬法、仏陀の供養の方法を説く。その中で香・華とともに諸々の舞踏、歌謡、音楽でもって供養をなすとあり、奏楽・舞踏が供養の不可欠な要素であることが窺われる。仏伝図やストゥーパ供養図において奏楽・舞踏図が表される一方で、この奏楽・舞踏図は寺院を荘厳する重要な装飾モチーフへと発展していく。

この転換の契機となるのが、本稿で取り上げる南インド、アーンドラ地方の小人型ヤクシャ、いわゆるガナ型ヤクシャの奏楽・舞踏の表現である。アーンドラ地方に仏教美術が隆盛する後2～4世紀において奏楽・舞踏図にガナ型ヤクシャが登場し、単一の仏伝図やストゥーパ供養図だけでなく、ストゥーパ自体の装飾のモチーフに採用されていく。これを契機にヤクシャは生命力の象徴としての機能だけでなく、奏楽・舞踏でもって讃歎・供養するという機能が付加されていくに至るのである。この地で確立された奏楽・舞踏のガナ像はそれ以後、アジャンターをはじめとする西デッカンの石窟寺院や中インドのヒンドゥー寺院の建築の装飾モチーフの中に現れ、その寺院装飾の基盤を形成した。さらに、奏楽のガナ像は、南インドのヒンドゥー教美術においてシヴァの舞踏王(ナタラージャ)の図像とも結びつき、造形されるに至る。

このような見通しから、本稿では、アーンドラ地方で後2～4世紀に展開したサータヴァーハナ朝の

アマラーヴァティー、イクシュヴァーク朝のナーガールジュナコンダのガナ型ヤクシャの奏楽・舞踏像の作例を取り上げ、また古代初期（パールフット・サーンチャー）や後5～6世紀の西デッカン、中インド地方の作例を含め、南インド、アーンドラ地方で奏楽・舞踏のガナ像が如何に形成され、どのような発展を辿るか、その形成と展開の様相を明確化することが本報告の目的である。

### 1. アーンドラ以前の奏楽・舞踏像について—古代初期の作例—

まず、南インド、アーンドラ地方の奏楽・舞踏のガナ像をみる前に、それ以前の古代初期美術における奏楽・舞踏図の作例を見てみたい。この古代初期美術の奏楽・舞踏図いわゆる「舞楽図」については、石黒淳氏により既に報告がなされ、氏はパールフット、サーンチャーの舞楽図の作例をパールフット三例、サーンチャー七例を挙げておられる<sup>(1)</sup>。これらはいずれも踊り子と奏楽者を伴う形式の舞楽図であり、奏楽者のみを表す作例は取り上げていない。ここでは石黒氏の論考を踏まえ、パールフット、サーンチャーの舞楽図の代表例を二、三紹介し、奏楽者のみ表す作例についても見てみたい。

#### (1) バールフット（図1～2）

それでは、まずバールフットの作例を観察したい。前述したように石黒氏はバールフットの舞楽図を三例挙げている。つまり、カルカッタ・インド博物館のバールフットの欄楯隅柱の「成道」、「仏髪供養」を表した浮彫、他一例はニューデリー国立博物館の欄楯笠石に表された「涅槃の供養」とされる浮彫の三例である<sup>(2)</sup>。ここでは、最初の「成道」の舞楽図について観察したい。この作例はA・カニンガムによりプラセーナジト柱と呼ばれるものである<sup>(3)</sup>（図1）。この隅柱は三つの区画からなり、最上段の区画は、二つの馬蹄形のチャイティヤ窓を持つ丸屋根の建造物が表され、屋根の上には菩提樹が表され、飛天や供養者が讃歎・供養している。また、この屋根の下には二つの三宝標のある四脚の台座が表され、その上には散華の花が表され、供養者が礼拝・供養されている。この場面は屋根の上に記された銘文、‘bhagavato sakamunino bodho’（世尊釈迦牟尼の菩提）から「ボードガヤーの大精舎での成道」の場面と判明する<sup>(4)</sup>。さらにその下には二段にわたり合掌する諸天の神々が表され、画面左隅に敗北の理由を考え思惟に耽る魔王マーラの姿が表される。このことから上段の場面が仏陀の成道の場面を表したことが判明する。

この隅柱の最下段に舞楽図が表され、向かって左に八人から成る楽団、右に五人の踊り子が表され、いずれも女性である。楽団は円団を組み、弓形ハープ(二人)、横型太鼓、小太鼓を奏でている。踊り子は上下二段にわたって表され、下段の二人は右手を屈臂し、親指を曲げ頬の上に置き、左手を斜め上方に伸ばし、二人は腰の振りは左右逆にするポーズで踊り、二人の間には子供が踊っている。上段の踊り子は、向かって左像は頬の横で両掌を見せるポーズをとり、右像は左手を屈臂し、頬の横で掌を見せ、右手は斜め下に伸ばすポーズをとっている。この下段のパネルにも銘文が記されており、主題、人物が特定できる。つまり、舞楽図の下方の欄楯柱の向かって左の第四、第五柱に縦二行で‘sāḍikasammadam/turam devānam’（神々の歓喜の踊りと奏楽）<sup>(5)</sup>とあり、またパネル右端の柱の上にMisakosi achharā(アプサラスのミサコシー)<sup>(6)</sup>、上段の左の踊り子の左側には横一行でSabhad[ā] achhara(アプサラスのサバダー)<sup>(7)</sup>、同踊り子の右側には横二行で、Padum[ā]vati/achharā(アプサラスのパドゥマーヴァティー)<sup>(8)</sup>、下段の右の踊り子の右腕下には横二行で、Alam/busā achharā(アプサラスのアランプサー)<sup>(9)</sup>とあり、この場面が銘文から神々の歓喜の踊りと奏楽を表し、踊り子はアプサラスであることが判明する。同様の舞踏図は、「仏髪供養」を表した欄楯隅柱の作例があり、ここでは楽団は男性を含む七人編成であり、踊り子は四人で同様のポーズをとって踊っている（図

2)。この両作例の踊り子のポーズにより、既に定型化された踊りが演じられていたことが指摘され<sup>(10)</sup>、また踊り子がいずれも女性であることが特徴である。これは後述する奏楽・舞踏のガナ像と対比される。

## (2) サーンチー (図3～6)

次にサーンチーの舞楽図の例を観察しよう。石黒氏は前述したようにサーンチーの舞楽図を七例挙げておられる。ここでは、紙面の都合上、すべての作例を見ることは出来ないが、ここでは代表的な作例を取り上げる。また石黒氏が考察の対象から外した奏楽者のみを表す作例についても見てみたい。石黒氏の列挙される七作例は、①サーンチー第一塔南門西柱内側最下段の「仏髪供養」、②西門北柱内側下方の「ムチリダ龍王の護仏」、③～⑦は東門北柱正面の「六欲天」のうち四天王衆天を除く「五欲天」の七例である<sup>(11)</sup>。ここでは①、②について詳しく見てみたい。

①の仏髪供養を表した浮彫(図3)では、チャイティヤ窓のある蒲鉾型の丸屋根のある三十三天の宮殿が表され、その宮殿の中央に丸い平板な容器に仏髪が祀られ、画面向かって右には諸天が仏髪を礼拝・供養している。一方、向かって左画面に舞楽図が表され、三人の踊り子が上方に表され、踊り子を囲むようにして楽団が表される。下方の楽団六人はすべて男性で演奏に興じているが、重なりあっているため演奏形態は不明である。一方、踊り子に向かい合うようにして側面観の女性が表され、縦型の大太鼓を叩いている。踊り子のグループでは実際に踊っているのは一人で、側面観で表され、身体を捻り、両手を挙げ輪を作るようにして踊っている。②のムチリダ龍王の護仏の浮彫では<sup>(12)</sup>、画面中央に菩提樹と空座により仏陀が象徴的に表され、その下方に五つの龍蓋を持つムチリダ龍王が右手に蓮華を持って坐し、仏陀、龍王を取り囲むようにして向かって左に供養の龍女、右に奏楽・舞踏の龍女を表す。この舞楽図は6人編成で上下三段にわたって表され、踊り子は一人で、他は楽団であり、奏でる楽器は上から横笛、弓形ハープ、縦型、横型の各太鼓である。踊り子は右手を斜め上方に挙げ、左掌を見せるポーズであり、この同一のポーズがニューデリー国立博物館所蔵のパールフットの欄楯笠石の涅槃の供養の踊り子のポーズに見られることが石黒氏により指摘されている<sup>(13)</sup>。

以上、①、②を中心にサーンチーの舞楽図の作例を観察した。次に踊り子を含まない奏楽のみを表す作例について見てみたい。パールフットにおいては舞楽図は奏楽と舞踏が一組になったものであり、奏楽だけを表す例は見られなかった。しかし、時代の下るサーンチーの第一塔では舞楽図の中から奏楽だけがストゥーパ供養図などに表される。例えば、北門西柱のストゥーパ供養図(図4)では、画面上方に塔門と欄楯が表され、その内側に二重基壇のストゥーパが表され、キンナラ、天人らが花綱を持って供養し、欄楯の外側では地上の供養者が幡、花綱を持って礼拝・供養する。この人たちの服装はマントのような長衣を着て、長靴を履き、中には先の尖った帽子を被る人物さえ見え、明らかに遊牧民系の装束を身に着けている。この供養者の下に奏楽の楽団が表される。楽器の種類は、向かって左端の二人の人物が動物の頭の装飾のあるホルンのような笛、その隣の人物は二連の縦笛を吹き、その隣の三人の人物はいずれも太鼓を叩く。向かって左から順に横型、縦型の紐付きの太鼓を叩き、他の一人は平たい太鼓を撥で叩くものである。そして、右端の人物は弓形ハープを奏でる。こうした楽団の存在により、当時のストゥーパ供養において奏楽が不可欠なものであったことが窺われる。

このような奏楽の表現は、ストゥーパ供養図以外にも、降魔成道図中の仏陀の成道を讃歎する諸天に見出される。例えば、西門第三横梁背面の降魔成道図では、ボードガヤーの大精舎を中心に向かって右に魔王の攻撃と敗退の場面、左に諸天の讃歎・供養の場面を表す(図5)。その中に奏楽する楽団が表され、大小の太鼓の奏楽者の一団が見え、太鼓の種類は図4のストゥーパ供養図とほぼ同じであ

る。このようにサーンチーでは舞楽図の中から楽団だけが独立し、ストゥーパ供養図や仏陀を讃歎・供養する場面に他の供養者とともに表される。これらの作例では楽団に女性が含まれないことが留意される。

以上、パールフット、サーンチーの舞楽図の作例を数点観察し、踊り子を含まない奏楽のみの作例についても見てきた。これまで観察してきた作例はいずれも踊り子が女性であり、楽団は男女別のものや男女混合による編成のものであった。こうした舞楽図、奏楽図の他にサーンチーではガナ型ヤクシャのみで編成される奏楽・舞踏図もある。それは北門第二横梁背面の降魔成道図中においてである(図6)。この図では画面向かって左に台座と菩提座により仏陀の成道を象徴的に示し、菩提樹の向かって右に礼拝する魔王マーラを表し、画面中央に魔王マーラが椅子の上に坐している。一方、画面向かって右にはヤクシャ型魔衆の一団が表され(図6-1)、これはクッションの上に坐し、左膝の上に子供をのせる魔衆を中心に舞楽を含む酒宴の場面を表す。魔衆はいずれも両目を見開き、大口を開ける異形相であり、中心の魔衆の向かって右に奏楽、舞踏を演じる一団が表され、踊りを演じる魔衆を囲むように楽団が表され、重なり合って演奏形態が不明瞭だが、太鼓、弓形ハープ、撥などの楽器が見える。踊りを舞う魔衆は右手を屈臂し、掌を見せ、左手を斜め上方に伸ばす手振りで表され、このポーズは前述のパールフットのアップサラスのアランブサー、ミサコシーの踊りのポーズと同一であり(図1)、このことから当時定型化された踊りが演じられていたことが窺われる。このサーンチーのヤクシャ型魔衆による奏楽・舞踏図の作例はガナ型ヤクシャが登場する奏楽・舞踏図の初出であり、これ以後、後述する南インド、アーンドラ地方では奏楽・舞踏のガナ像が一般化する。

## 2. アーンドラ地方における奏楽・舞踏のガナ型ヤクシャ像について

以上、パールフット、サーンチーの奏楽・舞踏図いわゆる舞楽図の先例を観察した。パールフットでは楽団の中に男性の奏楽者を含む場合もあるが、特に踊り子がみな女性であることが特徴であった。そして、サーンチーでは踊り子を含む舞楽図が表される一方、ストゥーパ供養図の中にも奏楽像だけが、供養者とともに表される形態も見られた。さらにサーンチーの北門第二横梁背面の降魔成道図(図6)ではガナ型ヤクシャによる奏楽・舞踏図がみられた。奏楽・舞踏図において踊り子、楽団がガナ像に変化する傾向はそのまま南インド、アーンドラ地方の造形美術に継承される。特にアーンドラ地方にサータヴァーハナ朝が南下し、この地域の支配を得た2世紀後半以降、その傾向が強くなる。奏楽・舞踏のガナ像を美術に取り込むことによって、ストゥーパの荘厳としての装飾はそのヴァリエーションを拡大し、格段な発展を遂げる。ここでは南インド、アーンドラ地方における奏楽・舞踏のガナ像に限って見ていきたい。紙面の都合上、アーンドラ地方の他の奏楽・舞踏図(舞楽図)については前述の石黒氏の論考を参照されたい<sup>(14)</sup>。

南インド、アーンドラ地方の奏楽・舞踏のガナ像は大きく分けて三つに分類される。つまり、①仏伝図中に表される奏楽および舞踏のガナ像、②ストゥーパの鼓胴部に嵌められた羽目石に表されたストゥーパ供養図、③ストゥーパの装飾モチーフに用いられるものの三つである。特にアーンドラ地方では③の装飾モチーフとしての奏楽・舞踏のガナ像が大きく発展し、後世の寺院装飾の原型を形成していく。この点については次章で後述する。

### ①仏伝図(図7～9)

まず、最初に仏伝図の例から観察すると、奏楽・舞踏のガナ像は次の仏伝主題、すなわち(1)白象降下、(2)仏髪供養、(3)降魔成道に登場する。

### (1) 白象降下 (図7)

この作例はアマラーヴァティー出土のカルカット・インド博物館所蔵の欄楯笠石断片である<sup>(15)</sup>。この断片は三つの区画からなり、それぞれ向かって左から仏陀誕生前の一連の仏伝図「兜率天上の菩薩」「白象降下」および「托胎霊夢」の三場面を表している。奏楽のガナ像は中央の白象降下の場面に表されている(図7)。画面上段に四体のガナが白象の乗った輿を担ぎ、その前で幡と傘蓋を持った神々に先導される場面を表し、下段に奏楽・舞踏図が表される。ここでは三人の踊り子と四人の楽団によって構成され、いずれも男性像である。踊り子は中央の人物が身体を捻り、両足を交差させ、右手を下方に伸ばし、左手を屈臂し、指を捻じ顔の横に翳しているようなポーズをとり、向かって右の踊り子は両手を腰にあて、斜め上方を見上げステップを踏んでいる。一方、楽団はこの踊り子たちを先導するように表され、前方三人の楽団は向かって左から琵琶型ヴィーナー、横笛(ヴェーヌ)、右端の人物は両手でリズムをとっているような仕草で表される。この楽団の下にさらに三人のガナ像が表され、前進しながら、向かって左のガナは踊り子の方を見上げ、左手に小太鼓を持って演奏に加わり、中央のガナも何か楽器を持って演奏するが、その楽器の種類は不明である。右端のガナは両手を挙げ、踊っているようにも見えるが、腹帯に小太鼓を括り付けている。このガナたちは上の楽団の主旋律に合わせ、リズムをとっているようである。ここでは天人の楽団に付属するように奏楽・舞踏のガナが表されているのが特徴である。

### (2) 仏髪供養 (図8)

次に仏髪供養の作例を見てみると、この場面にガナが奏楽・舞踏像として明確に表されるのはナーガールジュナコンダ考古博物館所蔵のメダイオンにおいてである(図8)。この図は画面中央に大きな盆(ここでは仏髪は見えない)を支える天人が表され、その周囲にその仏髪を供養する諸天が表される。その下方に奏楽・舞踏像が円環的に表される。下方中央にナーガとガルダを表し、ナーガは右手を上方に伸ばし、ガルダは両手を腰にあてるポーズで踊っている。さらにナーガの左斜め上方にもう一人の踊り子が表され、右手を斜め上方に挙げ、左手を腰にあてるポーズで踊っている。楽団はここでも天人とガナによる編成であり、一人の天人が琵琶型ヴィーナーを奏で、その旋律に合わせガナが法螺貝、横型太鼓、平型太鼓でリズムをとり、ここでも前作例(図7)同様、腹帯に太鼓を括り付けたガナが両手を挙げて踊っている。ここでも楽団の構成がヴィーナーを奏す天人を主体として、その主旋律をサポートするリズムセクションとして打楽器を奏すガナたちが表され、(1)、(2)の奏楽・舞踏の演奏形態は類似することが窺われる。

### (3) 降魔成道 (図9)

前述した(1)白象降下、(2)仏髪供養におけるガナによる奏楽・舞踏図は、いわば仏陀および仏陀の頭髪を讃歎・供養するための奏楽・舞踏であった。こうした奏楽・舞踏図は後述するストゥーパ供養図の中に典型的に見られる。一方、こうした讃歎・供養という機能以外に別の機能を持つ例も見られる。それが降魔成道図に見られる奏楽・舞踏図である。南インドの降魔成道図は筆者の管見に及ぶ限り、39例にのぼり、アーンドラ地方では流行った仏伝の主題であった。特に南インドの降魔成道図では、魔衆がガナ型ヤクシャで表されることが特徴で、様々な姿態、身振りで表される<sup>(16)</sup>。

降魔成道図中において奏楽・舞踏のガナ像は、「威嚇・攻撃」の場面に表される。これは魔衆が奏楽・舞踏により戦意を昂揚させ、仏陀を威嚇するものである。例えば、チェンナイ州立博物館所蔵のアマラーヴァティー出土の欄楯笠石の内側面(図9)では、画面中央に釈尊の成道を示す菩提樹堂があり、

その向かって右隣に空座と火焰柱が表され、釈迦の存在が示される。魔王率いる魔軍はその空座に対し、攻撃している。魔王の背後に四体の魔衆が上下二段に表され、下段の二体の魔衆は、法螺貝を吹き、もう一体は右手を挙げ、左手を胸前に置き、両足を交差させ、踊っている。これらの像は攻撃の場面に表されることから、舞楽による攻撃の戦意を昂揚させる一種のパフォーマンスと解せられる<sup>(17)</sup>。また、同様の威嚇の舞踏は、ナーガールジュナコンダ考古博物館所蔵の作例にも見え、触地印の仏坐像の台座の前に表され、向かって右の二体の魔衆は棍棒を持ち上げ、腰を振り、もう一体の魔衆は右手を挙げ、左手で棍棒を持って踊って、仏陀を威嚇している<sup>(18)</sup>（その前には合掌し、敗退する魔衆が表される）。また、この作例では画面向かって右上方の魔王の敗退の場面に仏陀の成道の讃歎供養するための舞踏像が表される<sup>(19)</sup>。ここでは、讃歎供養のための奏楽・舞踏と威嚇・攻撃の奏楽・舞踏の併用が認められる。

## ②ストゥーパ供養図（図10～11）

以上、仏伝図に登場する奏楽・舞踏のガナ像をみた。降魔成道図の威嚇・攻撃の奏楽・舞踏のガナ像を除いて、仏伝図に登場する奏楽・舞踏のガナ像は讃歎供養のための奏楽・舞踏であることがわかる。こうした讃歎供養のための奏楽・舞踏は次に見るストゥーパ供養図の中に典型的に観察される。

このストゥーパ供養図とは、ストゥーパの鼓胴部に羽目込められた石板（drum slab）に表されたものである。その図は通常四方に突出部（アーヤカ台）があり、そこに五本の柱（アーヤカ柱）を建てる南インドの典型的なストゥーパを大きく表し、その周囲に欄楯を巡らせ、四方の入口の両側にアショーカ王柱を建てる（図10）。実際は平面のため三方しか表さないが、入口は正面のみ表す。正面の入口の半月型の石板（ムーンストーン）の上の区画に仏陀像や仏伝図などの尊像や説話場面などの様々なモチーフを表す。そして、ストゥーパの上方に讃歎供養する天人像が表される。その他、ストゥーパの入口の両側に鉢を支えるヤクシャ像が設置され<sup>(20)</sup>、その傍らに散華のための花を売る女性と華を買う供養者が表される場合もある（図11）。以上がストゥーパ供養図の表現形式である。ストゥーパ入口のモチーフや鉢を支えるヤクシャ像など細部に異同は認められるが、ストゥーパに対し、天人たちが讃歎供養する構図はストゥーパ供養図の基本的な形式であり、アマラーヴァティー、ナーガールジュナコンダの作例に共通する。ここでは紙面の都合上、アマラーヴァティー出土の幾つかの作例を紹介するに留める。

ストゥーパ供養図において奏楽・舞踏のガナ像は、ストゥーパ左右上方の讃歎供養する天人とともに表される。例えば、チェンナイ州立博物館所蔵のアマラーヴァティー出土の例（図10）では、ストゥーパの左右にそれぞれ傘蓋、供物皿を持つ天人が飛翔し、その傍らに踊り子のナーガと天人が表される。ナーガは首を傾げ、右手を屈臂し、掌を顔に向け、左手を天高く挙げるポーズをとり踊り、隣の天人は両手を頭上に挙げ合掌している（向かって左側、画面右側も同じ）。その下方に奏楽のガナ像が二体表され、横型太鼓を左肩から掛け、右手に撥を持ち、もう一体は法螺貝を奏す<sup>(21)</sup>。また、大英博物館所蔵のアマラーヴァティー・コレクションのストゥーパ供養図（図11）では、ストゥーパに対し、まず供養、合掌する天人が表され、その背後に踊り子とその踊りに拍子をつける天人を表す。さらにこの一団の下方には奏楽・舞踏のガナが表され、ガナは横型太鼓、小シンバル、手拍子などでリズムをとり、その背後に腹帯に小太鼓を括り付け、両手を挙げて踊ったり、背中を見せて踊るガナが表される。ここでは小シンバルや手拍子などを加え、さらに仏伝の場面に登場した腹帯に小太鼓を括り付けるガナ像も観察される。ここでも仏伝図同様に天人像（踊り子）を中心に、奏楽のガナがそれに付属する形で表され、同様の構成が見られる。仏伝図とストゥーパ供養図の奏楽・舞踏のガナ像の間には相互の関連

性が窺われる。さらに前述した大英博物館所蔵の作例と同じ奏楽・舞踏をガナ像を含むストゥーパ供養図は、大英博物館にこの他、二点認められ<sup>(22)</sup>、いずれも3世紀、アマラーヴァティーの盛期に属することから、このような讃歎供養の奏楽・舞踏のガナ像は3世紀には確立されていたと考えられる<sup>(23)</sup>。まさにサータヴァーハナ朝がアーンドラ地方に南下した時期以後の確立と見られる。

### ③建築装飾モチーフ（図12～14）

これまでアーンドラ地方の奏楽・舞踏のガナ像について仏伝図、ストゥーパ供養図といった単一画面に現れた作例を見てきた。①、②で見てきた作例はストゥーパの建築空間から見ると、仏伝図、ストゥーパ供養図はいずれもストゥーパの内部空間に表されている。一方、ストゥーパの内部空間に表されたガナ像は聖なる内部空間だけでは留まらず、欄楯を構成する柱の外側にも表され、この他柱などの建築の装飾にまで及んでいる。すなわち、南インドの奏楽・舞踏のガナ像は古代初期の作例に比べ、単一画面からストゥーパの装飾に至るまで多岐にわたっている。

まず、欄楯柱の作例から観察しよう。例えば、大英博物館所蔵のアマラーヴァティー出土の例(図12)は、欄楯柱の断片であるが、ストゥーパに面する柱の内側面には「占相」とされるメダイヨンが上部に表され、このメダイヨンと下の開敷蓮華を表す半メダイヨンの間に「シビ王本生」を表す<sup>(24)</sup>。その裏側、外側面に奏楽・舞踏のガナ像は表される。ガナ像は開敷蓮華を表す上のメダイヨン、下の半メダイヨンの間のスペースに表され、半メダイヨンの縁に表されたうねりのある葉形の上に三体表される(図12)。中央の舞踏像は両手で天衣を掴み、両手を挙げ、右脚を挙げるポーズをとり、その左右は奏楽像で向かって左像は平太鼓、右像は横型太鼓を左脇に抱え、踊りのリズムを奏でている<sup>(25)</sup>。欄楯柱に奏楽・舞踏のガナを表す場合、三体一組の形式をとるが、その三体のガナ像の組合せは幾つかのヴァリエーションがある。この他、中央の舞踏像、その左右を手拍子、横型太鼓にする例<sup>(26)</sup>や同じく中央が舞踏像で左右にも踊りの仕草のガナをとる舞踏像だけで構成されるものもある<sup>(27)</sup>。

この他、建築装飾に表された奏楽・舞踏のガナ像は、ナーガールジュナコンダ出土の幾つかの石柱に観察される。例えば、ナーガールジュナコンダ考古博物館所蔵のナーガールジュナコンダ出土の石柱は、柱身部に八つの面取りが施され、柱礎と柱上部は方形となっている(図13-1～4)。その柱上部の四面に奏楽のガナ像が表され、ここでは両手を挙げ、片足を挙げる舞踏像(図13-1, 2)の他に、玩具の馬を引っ張る遊戯の耽るガナの姿や山羊の角を掴んで、その反対の手で踊りの仕草を見せるガナが確認される(図13-3, 4)。他の石柱の例では奏楽像も確認されるが、中には左肘の部分に壺をのせて曲芸のような踊りのポーズをとるガナ像も見え、石柱においては様々な踊りのヴァリエーションが展開されている。

また、ナーガールジュナコンダ、アシュタブジャスヴァーミン(Aṣṭabhujsvāmin)寺院から出土した広間の柱の作例では、方形の柱礎を持ち、柱身は中央部が円柱でその上下は八面に面取りされ、それぞれの面に蓮華蔓草と奏楽・舞踏像を交互に表している<sup>(28)</sup>(図14-1～2)。奏楽・舞踏像は蓮華蔓草により構成される区画に表される。すなわち、下方の萼状の葉文からは葉文が生じ、葉先の翻る部分と中央が膨らむ葉身が引き伸ばされた部分からなり、この二つの葉文をS字形に組合せ、波状となり区画が構成される。その中に様々な姿態の舞踏像が表され、踊りの多様なヴァリエーションが示される。この中には舞踏像と太鼓を叩く奏楽者をともに表したり(図14-1)、長く引き伸ばされた葉形を蔓のように伸ばして跨いでブランコのようにして遊ぶものやその葉形に手を絡ませて踊る姿などが表される(図14-2)。ここでもアマラーヴァティーの欄楯柱のように三体一組とする構成である点注目される。ここでは奏楽・舞踏像の他に遊戯のガナ像を挿入している点、前作のナーガールジュナコンダ出土の石柱の

作例（図13）とも類似する。このように奏楽・舞踏図に遊戯のガナを組み合わせる構成は6世紀後半の初期西チャールキヤ朝のバーダーミ石窟の基壇のガナ像の中にも看取される。

以上、南インド、アーンドラ地方における奏楽・舞踏のガナ像の作例を①仏伝図、②ストゥーパ供養図、③建築装飾モチーフに分類し、それぞれ紹介した。これらのガナ像は①、②の仏伝図などの単一画面だけでなく、ストゥーパや寺院の建築を装飾するモチーフともなり、表現空間が拡大し、奏楽・舞踏のガナによる装飾の用法を確立したことが窺える。それは①、②の単一画面の表現と③の建築装飾の表現が連鎖し、パラレルな関係を示している。

### 3. アーンドラ地方の奏楽・舞踏のガナ像の系譜 —西デッカン、中インドへの展開—

次に2～4世紀のアーンドラ地方で形成された奏楽・舞踏のガナ像がその後どのような展開を遂げたかを作例を通して概観したい。ここではアーンドラ地方に続く、後5～6世紀の（1）西デッカン、（2）中インドの作例を中心に見てみたい。

#### （1）西デッカン

アーンドラ地方、アマラーヴァティー、ナーガールジュナコンダで形成された奏楽・舞踏のガナ像は、5世紀後半以降、造営が活発になる後期の石窟寺院の説話場面、建築装飾に受容されていく。石窟寺院において奏楽・舞踏のガナ像は例えば、石窟の広間列柱の柱頭や前室の柱の柱礎の石窟内部を荘厳するモチーフに多様に見られる。ここでは代表的な石窟であるアジャンター石窟の作例を見てみたい。

アジャンター石窟には奏楽・舞踏のガナ像の彫刻、画像の例が多く知られる。彫刻では、例えば、第4窟広間列柱（後廊側）の中央左右柱の柱礎の上部四隅に奏楽・供養のガナ像がそれぞれ見られる。左の柱から見ると、正面向かって左隅から時計回りに①釣鐘型シンバル、②ヴェーヌ（横笛）、③供物皿と花、④ヴィーナーの四体であり、同じく右の柱も正面左隅から時計回りを見ると、①釣鐘型シンバル、②持物（不明）、③剣、④サーランギ・ビーナー（弦楽器）の四体である。一方、画像の作例としては、第17窟前室の装飾、広間天井の奏楽・舞踏のガナ像が知られる。例えば、前者の前室の装飾では、天井および入口の左右柱・付柱の柱礎の柱礎に多くの供養、奏楽・舞踏のガナの姿が観察される。特に天井メダイヨンの舞踏のガナはまさにシヴァのナタラージャを彷彿させる姿である<sup>(29)</sup>。また、入口左右の柱礎には、向かって左柱正面、および左側面にサーランギ・ビーナー、アーリングヤ（太鼓）、釣鐘型シンバル、ヴェーヌ（横笛）を奏でるガナ像<sup>(30)</sup>、右柱柱礎の正面にヴィーナー（弦楽器）、釣鐘型シンバルを奏でるガナ像（図15）が表される。第17窟の広間天井にも三体一組の奏楽・舞踏のガナ像が見え、中央に舞踏像、両脇にシンバルなどの奏す楽団を従える<sup>(31)</sup>（図16）。この三体一組の奏楽・舞踏像はアーンドラ地方の欄楯柱の奏楽・舞踏像の構成とも比較されるであろう（図12）。これらの奏楽像の中でシンバル、ヴェーヌ、ヴィーナー、アーリングヤ（太鼓）の四種の楽器は既にアーンドラ地方の奏楽像の中に見られる。特にシンバルと太鼓はアーンドラのガナの奏す楽器の典型であり、その他ヴェーヌ（横笛）、ヴィーナーも前述のアーンドラ地方の仏伝図中の奏楽像に見えたことから、楽器の種類も踏襲されていたことが窺える。その一方で、サーランギ・ビーナーはアーンドラ地方では見られなかったもので、5世紀後半以降の西デッカンの石窟寺院や中インドのヒンドゥー寺院の奏楽像においては流布した楽器で、新たな楽器も加えていることがわかる。奏楽・舞踏像が石窟内部の柱の柱礎や列柱の柱頭など表現空間が比較的狭い所に表されていた点はアーンドラ地方においても同様であるが、その後奏楽・舞踏のガナ像はアジャンターの最晩期造営にあたる第26窟では石窟の基壇部という横長の表現空間を獲得し、それにより一層そのヴァリエントを拡大していく<sup>(32)</sup>。こうした横長区画の



奏楽・舞踏のガナ像はアジャンターに続く6世紀後半のエローラ第21窟、ポーチ左祠堂の「シヴァとパールヴァティーの結婚」の横長の下部パネル<sup>(33)</sup> (図17, 17-1) や初期西チャールキヤ朝のアイホーレのラーヴァナ・ファディ窟やバーダーミ石窟の基壇部では供養のガナ像とともに様々な形姿の奏楽・舞踏のガナ像が表され、さらなる発展を遂げる<sup>(34)</sup>。また、アーンドラ地方の仏伝図、特に「降魔成道」図中における奏楽・舞踏像もアジャンターに継承され、特に第26窟左側廊の「降魔成道」図には「退散・合掌讃歎」の場面に法螺貝、太鼓を奏すガナ像が観察される<sup>(35)</sup>。

## (2) 中インド

次に中インドへの展開を見ていこう。ここでは6世紀初頭のナーチュナー・クタラーのパールヴァティー寺院の一例を見てみたい。これは石積寺院の外壁の側壁のトレリス(格子窓)の下部装飾に見られる(図18)。ここではトレリスの下部に五つの区画、その外側の鋸歯門の装飾帯の下部に計七体の奏楽・舞踏のガナ像が表される。まず、トレリスの下部は中央の区画に象頭のガナを表し、右手にナーガを持ち、左手は垂下し、掌を内側に向けるポーズをとる。その左右にヴェーヌ(横笛)とヴィーナーを奏すガナを配し、さらにその外側左右に右手を胸前に伸ばし、右脚を斜め前方に交差させて踊るガナ、右手を挙げ、左手を斜め下に伸ばし、右脚を後ろに蹴り上げて踊るガナを表す。前者のガナはシヴァのナタラージャのポーズと酷似する。一方、装飾帯の下部のガナは左に鈞鐘型シンバルを鳴らすガナ、右に胸前に掌を外側に向け、左手を垂下させるポーズのガナが表される。ここでも中央の三体のガナ像を中心に構成されており、アーンドラの奏楽・舞踏像の三体一組という基本単位が踏襲され、楽器に関してもヴェーヌ、ヴィーナー、シンバルといったアーンドラの系統であることがわかり、これと反対側のトレリス下部装飾では、角笛といった新しい楽器も加えられている<sup>(36)</sup>。

以上、奏楽・舞踏のガナ像の西デッカン、中インドへの展開についてそれぞれの作例を観察した。アーンドラ以降の西デッカン、中インドの奏楽・舞踏のガナ像は、三体一組、楽器の種類といった表現形式を踏襲しつつも、新たな楽器や舞踏の手振りなどの表現を加え、ヴァリエーションに富んでいる。また表現空間も柱の柱頭や柱礎から石窟の基壇部や寺院外壁の格子窓の下部の横長の空間へと拡大し、その拡大により、奏楽・舞踏の表現も多様性を呈していくことが観察された。

## おわりに

南インド、アーンドラ地方の奏楽・舞踏のガナ像を中心に、時代の前後する古代初期(パールフット、サーンチャー)の舞楽図および後5～6世紀の西デッカン、中インドの奏楽・舞踏像について具体的な作例を用いながら、その展開を概観した。その展開を整理すると、古代初期において仏伝図の「成道」、「仏髪供養」図中に女性の踊り子を中心とした舞楽図が登場し、サーンチャーにおいては仏髪供養などの仏伝図の他、ストゥーパ供養図、降魔成道などに奏楽図だけが供養・讃歎者とともに表されるようになる。こうした流れの他に北門の第二横梁背面の降魔成道図中にガナ型魔衆の酒宴図が表され、その中で初めてガナ型像の奏楽・舞踏像が登場し、奏楽・舞踏のガナ像の成立を見た。

その後、南インド、アーンドラ地方(アマラーヴァティー、ナーガールジュナコンダ)において、伝統的な舞楽図が制作される一方で、仏伝図においてガナ像が踊り子や楽団に付属するものとして現れ、またストゥーパ供養図の中に奏楽のガナ像が天人(ナーガ、ガルダを含む)に従える形でその形式を確立した。さらに奏楽・舞踏のガナ像は単一画面だけでなく、欄楯柱、八角柱などの建築の装飾モチーフにも現れ、ここにおいてガナ像のみの奏楽・舞踏図が確立する。その時期はサータヴァーハナ朝がアーンドラ地方に南下し、この地を支配した時期(2世紀後半以降)と対応する。その後、アーンドラ

地方で確立した奏楽・舞踏のガナ像は次の5～6世紀の西デッカン、中インドの寺院装飾へ結実し、柱や建築部材の装飾の他に石窟の基壇部へと表現空間を拡大し、また新たな楽器、舞踏のポーズを加えることにより、その表現のヴァリエーションを多様化した。したがって、5世紀以降の寺院建築の装飾に見られるようにアーンドラ地方の奏楽・舞踏のガナ像によって新たな建築空間の荘厳の用法が確立し、その基盤を形成した。それはまさにガナ像の聖なる存在、空間を讃嘆・供養する性格・機能が建築装飾に反映された結果と言えるであろう。

—註—

- (1) 石黒 淳 (1984) 「インド古代初期仏教美術にみられる舞楽図について」『仏教藝術』第153号、pp.57-80。参照。
- (2) 石黒 淳 (1984)、口絵2、図4、5参照。
- (3) Cunningham, A. (1879) *Stūpa of Bhārhut*, London (reprint, New Delhi, 1998), p.90.&Pl.XV.
- (4) Coomaraswamy, A. K. (1956) *La Sculpture de Bharhut*, Vanoest/Paris, p.43。銘文については塚本啓祥 (1996) 『インド仏教碑銘の研究 I』平楽寺書店、P.564-565 (Bhārhut54) 参照。アッチャラー (accharā) はサンスクリット語でアプサラスを指すパーリ語である。Rhys Davids, T. W. (1994) *Pali – English Dictionary*, New Delhi (reprint), p.9.
- (5) 塚本啓祥 (1996年)、p.566 (Bhārhut58)。
- (6) 塚本啓祥 (1996年)、p.566-567 (Bhārhut59)。
- (7) 塚本啓祥 (1996年)、p.567 (Bhārhut60)。
- (8) 塚本啓祥 (1996年)、p.567 (Bhārhut61)。
- (9) 塚本啓祥 (1996年)、p.567 (Bhārhut62) このアランブサーというアプサラスの名は、叙事詩『マハーバーラタ』の中に登場し、隠者ダディーチャの苦行を恐れたシャクラ (インドラ) は天女アランブサーを派遣してその妨害を企てたとあり、この物語は一角仙人伝説と深い関係を持ち、天女アランブサーの名は『アランブサー・ジャータカ』によって採用された。上村勝彦 (1981) 『インド神話』東京書籍、pp.76-77 およびpp.138-139。
- (10) この他、ニューデリー国立博物館所蔵の欄楯笠石の「涅槃の供養」の舞楽図については石黒 (1984年)、pp.62～63。および図5参照。
- (11) 石黒 (1984)、pp.64-68。図7-9、口絵9、12参照。
- (12) 『世界美術大全集 東洋編 (13) インド I』(小学館、2000年) 図版参照。石黒 (1984)、口絵9参照。
- (13) 石黒氏は古代初期、中インドにおいてこうしたポーズをとる踊りの伝統があったことを想起させると指摘する。石黒 淳 (1984) p.65。
- (14) 石黒氏は南インドのアマラーヴァティーの作例を取り上げ、踊り子のみを表す二点、および踊り子、楽団を含む舞楽図四点について考察されている。石黒 (1984年)、pp.68-73、図10～14および口絵11参照。
- (15) 註(12) 前掲書、図版114参照。
- (16) 南インドの降魔成道図中の魔衆図像については、拙稿 (2002a.b) 「南インドにおける「降魔成道」図の魔衆図像に関する一考察—ガナ型ヤクシャ図像の系譜(上)、(下)—」『佛教藝術』第260号、2002年、pp.13-32、第261号、2002年、pp.101-116。参照されたい。
- (17) 拙稿 (2002a)、pp.20-21。また、ガンダーラの「降魔成道」図においても、戦意昂揚の音によるパフォーマンスの魔衆表現が見出され、法螺貝・太鼓・口笛等を持つ魔衆が表される。この点については『ブッダ』展図録(NHK、1999年)、cat. no. 91., Lippe, A. (1970), *The Freer Indian Sculptures* (Sumithonian Institution Freer Galley of Art, Oriental Studies, no. 8), Washington, fig. 11。
- (18) 拙稿 (2002a)、図13-1、2参照。
- (19) 註(18) 参照。
- (20) このストゥーパの入口の両側に表される鉢を支えるヤクシャ像については、拙稿 (1997) 「マトゥラーのヤクシャ像の一考察—鉢を支えるヤクシャ像の復元的考察を中心に—」『密教図像』第16号、pp.118-120。
- (21) また、このストゥーパ供養図の外側にはそれぞれピラスター (付柱) が付けられ、ともに椅子の形の玉座と柱、その頂部に側面の二頭の獅子とその上に法輪を表す。ここでも法輪に対し、供養者と奏楽のガナ像が表され、法螺貝、横型太鼓を奏す。註(12) 前掲書、図版108。参照。
- (22) 同様の奏楽・舞踏のガナ像を伴うストゥーパ供養図の作例は大英博物館にこの他二点認められる。Knox, R.

- (1992) *Amaravati Buddhist Sculpture from the Great Stūpa*, London, 1992, cat. no. 69, 70. 参照。
- (23) ストウパー供養図の制作年代については、Knox の編年を参考にした。Knox, R. (1992), p.132, 136, 141.
- (24) Knox, R. (1992), p.63-64.
- (25) 同じ構成の欄楯柱は同じ大英博物館所蔵の作例 (BM1880. 7-9.11) に見られる。断片であるが、中央の舞踏像だけが右手を上方に挙げ、左掌を見せるポーズを取り、変化を見せている。この舞踏のポーズのヴァリエーションとして手振りは同じで、脚を跳ね上げて飛翔するポーズを取るものも見られる。Knox, R. (1992), cat. no. 12, 14. 参照。
- (26) Knox, R. (1992), cat. no. 11. 参照。
- (27) Knox, R. (1992), cat. no. 6. 参照。この他、踊りの伴奏者に金剛杵を持つガナがチェンナイ州立博物館のアマラーヴァティー・コレクションの欄楯柱の中に確認される。
- (28) この柱は E.R. ストーン氏によりポスト・イクシュヴァーク様式とされている。Stone, E.R. (1994) *The Buddhist Art of Nāgārjunakoṇḍa*, Delhi, pp.81-82.
- (29) 福山泰子 (2001) 「アジャンター第 17 窟窟内装飾について」『名古屋大学博物館報告』第 17 号、図 1 および線図 1 参照。
- (30) 福山 (2001)、図 3-4 参照。楽器の名称については Dhavalikar, M.K. (1973) *Ajanta A Cultural Study*, University of Poona, pp.115-122 参照。
- (31) また、三体一組の奏楽・舞踏像はアジャンター第 1 窟、広間列柱の柱頭 (内側面) にも観察され、ここで舞踏のガナ像は六臂で左手第一手はナタラージャに見られるガジャーハスタの所作をし、最上の左右の手を頭上高く挙げ、右第二手でナーガを掴んでいる。まさにナタラージャの図像を想起させる。さらにこの舞踏像は両脇に太鼓と小シンバルを奏す楽団を従える。拙稿 (2001)、図 15.
- (32) 奏楽・舞踏のガナ像における表現空間の変化については、拙稿 (2001) 「初期西チャールキヤ朝美術におけるガナ型図像について—デッカン地方におけるガナ型図像の変遷と関連して—」『美学美術史論集』第 19 号、2001 年、p.43. アジャンター第 26 窟の作例については、高田修・田枝幹宏 (1971) 『アジャンタ』平凡社、図 166 参照。
- (33) この「シヴァとパールヴァティーの結婚」の下部パネルでは結婚の祝儀の進物や供物を捧げるガナとともに奏楽・舞踏のガナ像を表している。
- (34) 初期西チャールキヤ朝美術におけるガナ型図像については、拙稿 (2001)、pp.27-50. および図 2～12 を参照されたい。
- (35) 拙稿 (2002b)、図 24 参照。
- (36) 拙稿 (2001)、図 14 参照。

#### —引用文献一覧—

- Coomaraswamy, A. K. (1956) *La Sculpture de Bhārhut*, Vanoest/Paris.
- Dhavalikar, M.K. (1973) *Ajanta A Cultural Study*, University of Poona.
- Knox, R. (1992) *Amaravati Buddhist Sculpture from the Great Stūpa*, London.
- Lippe, A.(1970) *The Freer Indian Sculptures* (Sumithonian Institution Freer Galley of Art, Oriental Studies, no.8), Washington.
- Rhys Davids, T. W. (1994) *Pali – English Dictionary*, New Delhi (reprint).
- Stone, E. R. (1994) *The Buddhist art of Nāgārjunakoṇḍa*, Delhi.
- 石黒 淳 (1984) 「インド古代初期仏教美術にみられる舞楽図について」『仏教藝術』153, 57-80.
- 上村勝彦 (1981) 『インド神話』東京書籍.
- 肥塚 隆・宮治 昭 (2000) 『世界美術大全集 東洋編 (13) インド I』小学館.
- 高田 修・田枝幹宏 (1971) 『アジャンタ』平凡社.
- 塚本啓祥 (1996) 『インド仏教碑銘の研究 I』、平楽寺書店.
- 永田 郁 (1997) 「マトゥラーのヤクシャ像の一考察—鉢を支えるヤクシャ像の復元的考察を中心—」『密教図像』16, 107-130.
- 永田 郁 (2001) 「初期西チャールキヤ朝美術におけるガナ型図像について—デッカン地方におけるガナ型図像の変遷と関連して—」『美学美術史論集』19, 27-50.
- 永田 郁 (2002a) 「南インドにおける「降魔成道」図の魔衆図像に関する一考察—ガナ型ヤクシャ図像の系譜— (上)」『仏教藝術』260, 13-32.

永田 郁 (2002b) 「南インドにおける「降魔成道」図の魔衆図像に関する一考察—ガナ型ヤクシャ図像の系譜—  
(下)」『仏教藝術』 **261**, 101-116.  
福山泰子 (2001) 「アジャンター第 17 窟窟内装飾について」『名古屋大学博物館報告』 **17**, 65-84.  
『ブッダ展』図録 (1999) NHK.

[図版典拠]

本稿で使用した図版は図 11、12 は Knox, R. (1992) *Amaravati Buddhist Sculpture from the Great Stūpa*, London. からの複写である。その他は筆者の撮影によるものである。

[附記]

本稿は平成 14 年度科学研究費補助金による「インドにおけるヤクシャの造形 —宗教実践の視点から—」の研究成果の一部である。未筆ながら、ここに記して、感謝申し上げます。



図1 舞楽図 「成道」部分、欄楯隅柱、  
パールフット出土、カルカッタ・インド博物館

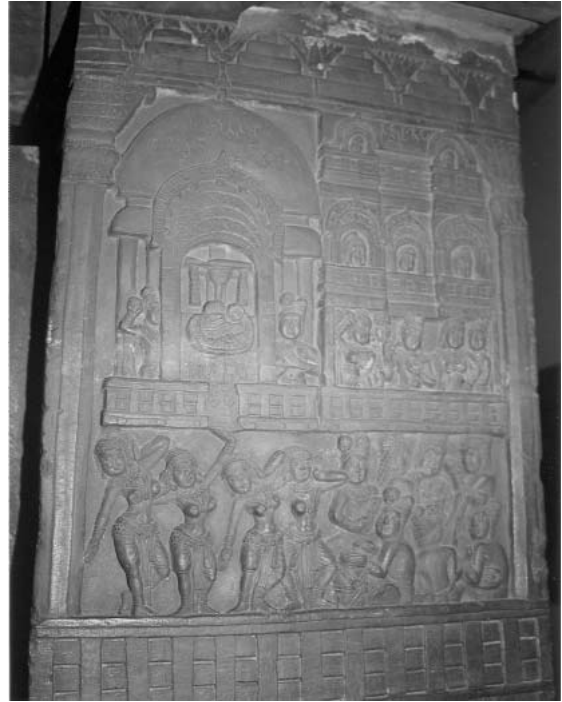


図2 仏髪供養 欄楯隅柱、  
パールフット出土、カルカッタ・インド博物館



図3 仏髪供養 南門西柱内側面、サーンチー第一塔



図4 ストウパ供養図 北門西柱、サーンチー第一塔



図5 降魔成道 西門第三横梁背面、サーンチー第一塔



図6 降魔成道 北門第二横梁背面、サーンチー第一塔



図6-1 同 部分



図7 白象降下 アマラーヴァティー出土 カルカッタ・インド博物館



図8 仏髮供養 ナーガールジュナコンダ出土  
ナーガールジュナコンダ考古博物館



図9 降魔成道 アマラーヴァティー出土 チェンナイ州立博物館



図10 ストウパ供養図 アマラーヴァティー出土 チェンナイ州立博物館



図11 ストウパ供養図 アマラーヴァティー出土  
大英博物館



図12 欄楯柱 アマラーヴァティー出土  
大英博物館





図13-1-1 石柱



図13-1-2 石柱



図13-1-3 石柱



図13-1-4 石柱

図13-1-1～4 ナーガールジュナコングダ出土 ナーガールジュナコングダ考古博物館



図14-2 八角柱部分 ナーガールジュナコランダ出土  
ナーガールジュナコランダ考古博物館



図14-1 八角柱部分 ナーガールジュナコランダ出土  
ナーガールジュナコランダ考古博物館



図 15 奏楽のガナ 前室右柱礎 アジャンター第17窟



図 16 奏楽・舞踏のガナ 天井画 アジャンター第17窟広間



図17 シヴァとパールヴァティーの結婚 ポーチ左祠堂 エローラ第21窟



図17-1 奏楽像 同 部分



図18 奏楽・舞踏のガナ トレリス(格子窓)下部装飾  
パールヴァティー寺院 ナーチュナー・クタラー